

„... majd az élet korlátozza önmagát...”

(Az ember tragédiája Haláltánc-jelenetének magyarázatához)

„Fölséges költői lelemény sugalmazta az ellen-
tétet a káprázatos életsíva és a halál komor
ítélete között.”

(Palágyi Menyhért)

De vajon valóban oly komor ítéletet hoz-e Madách, illetve az általa életre hívott tagadás szelleme, aki a káprázatos nyüzsgés és versengés „színét” és „visszaját” egyként megmutatja a szüntelen reménykedő, reménykedéseiben csalódó, de újrakezdő Ádámnak? Vajon valóban oly reménytelen-e ez a haláltánc; olyképpen megalkotott életkudarcsorozat, amely a csalódás és a kétségbeesés felé taszítaná az Embert? Vajon Éva hirtelen megjelenése, goethe-i értelemben vehető „örök-Asszonyisága” (das ewig Weibliche) menti meg csupán Adámot a legalábbis „lelki” mélybehullástól? Vagy e haláltánc és e sírba lépés-sorozat szereplői — mondjuk így: a maguk kisszerűnek tetsző, egyéni életére vonatkoztatva — mégis megbékélnek a sorssal, végzettel, kiúttalansággal? És kiúttalanság-e valóban mindök osztályrésze?

Tény, hogy a halálba térők, a halni készülők („morituri”) üdvözlük epigrammatikus tömörségükkel a végső pillanatot, amely éppen nem fausti, nem szólnak hozzá esengve: Verweile doch, du bist so schön (Maradj még, oly szép vagy nekem). Tény, hogy a sok évszázados haláltánc-hagyomány sem a megbékélést, a feloldást sugallja; nem a jól-rosszul, gyönyörben-kinban eltöltött élet után következő örök harmóniát hirdeti. S a Tragédiával többé-kevésbé egy időben írt Liszt Ferenc-zenemű, a zongorára és zenekarra komponált Haláltánc (első tervei 1838-ból valók, a komponista 1849-ben dolgozta ki, 1853-ban, majd 1859-ben dolgozta át) lényegében a „harag napja”-t idézi, félelmetes variációkban konokul ismételve az egyszerűségében is fenéges dallamot. Szintén a mindent, elbíró és a végső napon mindenkit egyenlővé tevő halál eszméjét közvetíti. Mint, ahogy arra utal *Holbein* metszet-sorozata, amelyhez *Ludwig Bechstein* 48 verset írt (Der Totentanz, Lipcse, 1831.), és a késő középkor emberi, morális, hitbéli, különféle hatalmi válságát tükröző és a reneszánsz életörömöt ugyancsak tagadó halálköltészet is. Ez utóbbinak jó példája a Madách és magyar kortársai által minden bizonnyal alig vagy semmiképpen sem ismert *Villon* Nagy Testamentuma, illetve az 1440-ben született *Marcial D’Auvergne* haláltánc-parafrázisa, amelyben a Halál sorra ragadja el a királynét, hercegnét, kényes hölgyet, a szobalányt, a paraszasszonyt, a kisleányt (magyarul Mészöly Dezső fordításában olvasható). Mindezek a legfeljebb „tárgytörténeti” előzmények szembeállíthatók Madách felfogásával, amely — dramaturgiaiilag szemlélve — színpadszerűbb az akár dialógusban, akár monológokban megoldott haláltáncoknál, másfelől — eszmetörténetileg szemlélve — éppen nem a középkori válságpillanatot (pillanatok) jeleníti meg, még csak nem is az Arany János által „polgárodás”-nak nevezett „civilizáció” okozta morális, emberi, társadalmi, gazdasági tragédiák kiegyenlítődesét, a halállal történő lezáródását. Hiszen — előlegezzünk itt ennyit — éppen az embersorsok *nyitottságát*, befejezetlenségét vehetjük szemügyre a halni készülők szavaiban. Más kérdés, hogy az Aranytól már idézett „Gondolatok a béke-kongresszus felől” néhány mozzanata hozzájárulhatott a Tragédia és nevezetesen a londoni szín végső formába öntéséhez. Ilyen sorokra gondolunk: Óh, a világ története / Szomorú egy tanulmány! / Mint buborék tűnik fel ott / Nép, nép után kimmúlván; / Jaj annak, mely már tündökölt! / Annak közelg halála, / Elsimul a víz tükre és / Új hab tolul reája... (S ezután következik a „nyugati” kapitalizmus bűneinek, ellentmondásainak leltárba vétele, szigorú felsorolása, a körmondat lendületével történő ráolvasása...)

Ami pedig a dramaturgiát illeti, hadd idézzük föl az Ádámot egykor játszó Básti Lajos megállapítását: könyvében joggal kifogásolta, hogy a haláltánc-jelenetet többnyire méla muzsikával festeti alá a rendező, a jelenet melodramatikus elemeit emelve ki, és ezzel alaposan félreértve Madách feltehető szándékait. Sokkal keményebb, szikárabb — dramaturgiaiilag is! — ez a része a Tragédiának, sokkal jobban kapcsolódik a közvetlen előzményekhez, és nem pusztán a közös szereplők révén és még csak azért sem, mert itt is *álom az álomban* módszerrel él az író. Tény, hogy Lucifer rendezi meg, Ádám további kétségbeejtésére, a haláltáncot, szándéka szerint ő írta elő a koreográfiát, csakhogy itt is, mint annyiszor, és tulajdonképpen mint majdnem minden jelenetben, még a kétségbeesés, a csalódás, a történelem monoton ismétlődésének látszata is az eredeti inszcenirozás, a luciferi elgondolás ellen fordul, anélkül, hogy a teleologikus isteni akarat dicsőítésévé válna.

Okozta ezt részben a jelenet misztériumjáték volta, amely — tárgy történelg — a barokk *theatrum mundi* elképzeléssel hozható rokonságba, a leginkább Calderonnal *El gran Teatro del Mundo* (A nagy világszínház) című színművével (1645 körül írta, 1675-ben jelent meg), ahol is a király, a gazdag, a paraszt, a szépség, a bölcsesség, a koldus, a gyermek lép a világ színpadára, méretik meg, kerül az örök harmónia birodalmába, avagy bűnhődik rosszul leélt életéért. Természetesen Calderon még hitt abban a szilárd erkölcsi normában, amely szerint megítélhető az emberi tett, illetve amely lényegében pontosan szabályozza az egyes posztokra állított ember cselekvését, minden eltérés ettől a büntetendő bűnhöz vezet. Calderon sötét pompája, roppant méreteiről nevezetes színpada, túlszigazott nyelvi leleményei reprezentálják a spanyol barokk színházat, amely a német korai romantika közvetítésével a *Csongor és Tündéig* és feltehetőleg Madáchig is eljutott. Nem elképzelhetetlen, hogy a világszínház gondolata (amely *Shakespeare*-től sem volt egészen idegen, mint ezt az *Ahogy tetszik* egy monológja igazolja: *All the world a stage...* Színház ez az egész világ..., bár az egyes emberi életre redukálva, kozmikus távlatok nélkül) erősen foglalkoztatta Madáchot, és a Tragédia „forrásai” között nem kizárólag az eddig emlegetett *Faustot*, *Káint*, *Manfredot*, a *Paradicsom elvesztését* kell emlegetnünk, hanem a világszínház körébe vágó műveket is. Mindennek látszólag csupán filológiai a jelentősége, kis túlzással azt is állíthatnók, hogy az irodalomtörténészek magánügye. Ám éppen Básti Lajos figyelmeztetése, hogy ti. a haláltánc-jelenet melodramatikus felfogása, azaz valamiféle érzelmes-operaszerű felfogása, mennyire félrevezeti a rendezőket, a színészeket, illetve milyen mértékben hamisítja meg a Tragédia következetesen végigvitt gondolatmenetét, eszmei svét int arra: újra kell gondolnunk még az ihlető források körét is, mindama mozzanatokat, elemeket, amelyek a félrerendezett és -értelmezett jelenet jobb elemzéséhez vezethetnek. S éppen ez ügyben hasznos hangoztatnunk azokat a megfeleléseket, amelyek egy színjátéktypust vagy színjátszási hagyományt, esetleg világirodalmi-dramai előzményt szem előtt tartva, a Tragédia és más művek között létezhetnek. Valószínűnek érezzük, hogy az a misztériumjátékoktól, barokk világdrámáktól származtatható örökség, amely az ilyen típusú (tehát a haláltánc főcím alá sorolható) jelenetekben az általánosított, a típus ezúttal kétes rangjára emelt szereplőket hozza színre, a Tragédiában is jelen van: méghozzá a calderonj elképzeléshez hasonló módon. Ugyanis amellet, hogy egyéni sorsokat példáznak a szereplők, legalább oly mértékben képviselik egy réteg, egy típus, egy társadalmi rang általános vonásait, egyedít és különösét, partikulárist és egyetemes egyként megjelenítve. Csakhogy mind Calderonnál, mind pedig általában a misztériumjátékokban az egyéni létsors többnyire csak ürügy egy általánosabb igazság, vallási, morális, társadalmi vagy éppen művészi példázat szemléletes ábrázolására, kifejezésére, addig Madáchnál nagyobb hangsúlyt kap a történetfilozófia, illetve az a dialektikus szemléletmód, amelyet — úgy véljük — Goethétől kölcsönözhetett. Tehát míg Calderonnál egy egyetemesnek hitt igazság demonstralására kerül sor, addig Madáchnál aligha van szó egyetemes igazságról, az egyedi sorsok, a különféle élethelyzetek sokkal inkább kapnak történelmi dimenziót; az életfolyamat törvényszerűségeire vetül fény, a „való” lesz az a mérce, amelyhez életpéldájukat, igényt, magatartást, viszonyrendszert, lehetőséget mérni lehet (és kell!). Calderon módszerét deduktívnak, Madáchét induktívnak is nevezhetnők. Calderonnál az egyházi-vallásos szempontból felfogott moralitás, Madáchnál a történelmileg felfogott bölcsélet és életfolyamat alapjáról ítélik meg az egyes és az ál-

talános. Madách ebben a vonatkozásban Goethe felé fordul, módosítva, de alapjában elfogadva nézőpontját.

A londoni szín bevezetésében a kórus helyenként szó szerint idézi Goethe verseit: „Hagyd zajongni, majd az élet / Korlátozza önmagát. / Nem vesz el a harcban semmi, / Mindig új s mindég a régi / Halld csak igéző dalát”.

„Kein Wesen kann zu nichts zerfallen (...) / Das Sein ist ewig: denn Gesetze / Bewahren die lebenden Schätze / Aus welchen sich das All geschükt.” (Vermächtnis)

A lét semmivé sose válhat (...) / A lét örök: törvények őrzik / mindazt az élő kincsözönt itt, / melyet díszül ölt a világ”. (Végrendelet, Rónay György fordítása)

Egy másik Goethe-vers: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich, groß / Und das du nie beginnst, das ist dein Los, / Das Lied ist drehend, wie das Sterngewölbe, / Anfang und Ende immerfort dasselbe (...) / Nun töne Lied, mit eignem Feuer! / Denn du bist älter, du bist neuer.” (Unbegrenzt).

„Az tesz naggyá, hogy szünnöd nem lehet, / s hogy sose kezdél, az a végzeted. / A forgó ég mása csak énekednek, / mindig egy benne a vég és a kezdet (...) / S most zengj, Dal! szívem tüze gyulladj! / Te vagy öregebb, te vagy újabb.” (Szabó Lőrinc fordítása.)

Azt hiszem, joggal tételezhetjük föl az olvasmányélményt. Madách Imre könyvtárjegyzéke szerint harminchét Goethéje volt a Tragédia szerzőjének, sűrűn forgatta, nem pusztán a Faustot, a verseket is. Ami lényegesnek tetszik, az nem annyira az olykor szó szerinti megfelelés, hiszen a nagyobb szöveggösszefüggésekből láthatjuk: a kifejezések hasonlósága nem feltétlenül azonos vagy hasonló frázisban dokumentálódik. Ismételten: a nézőpont és a módszer rokonságáról kell szólnunk, az ellentétek tény- és tárgyszerű bemutatásáról, az életnek mint egymással küzdő erőknél egyensúlyáról van szó, antinómiákról, amelyek nem igénylik a megbékélést, de, amelyek azonos intenzitású jelenléte mégis a harmónia felé mutat. A lehetőség a vele ellentétes értelmű lehetőség próbájával nyerhet igazolást, az élet a maga önkorlátozásával teremti meg törvényeit, miközben „Nem vesz el a harcban semmi”.

Más kérdés, hogy a londoni szín „harcai” során nagyon sok minden elvész. Épp azok által, akik majd a haláltáncban ismét színe lépnek. A tudás a nyegle révén legfeljebb tudálékossággá, szemfényvesztéssé silányul, a szerelem változatait a szín különféle hölgyei képviselik (s nem feltétlenül abban az ideális formában, amely Ádámot vonzaná), a gyáros és fia, valamint a munkás megismétli szinte Zách Klára történetét (bár Madách felfogásában más hangsúlyokat kap a történet; gondoljunk a *Csák végnapjai* című drámára!), a lelkes-kedves ifjából pohos filiszterek lesznek idővel.

A haláltánc-jelenetben aztán a bevezető kórus „tétélei”, valamint a londoni szín szereplőinek sorsa szembesülnek a végső pillanat alkonyfényében. Szembesülnek, de nem feltétlenül kapnak hathatós cáfolatot. Annak ellenére sem, hogy ismét Lucifer a szándéka szerinti főrendező. A kiábrándult Ádám már pusztán „zilált csoport”-nak látná a szabadverseny korának Londonját. A nála józanabb Lucifer figyelmezteti: „Már azt hiszed, nincs összeműködés, / Nincs rendszer az életnek műhelyében?”

S ezt akár úgy is értelmezhetjük, hogy az elkeseredett Ádám a szabadversenyt immár zűrzavarnak érzi, immár nem hisz az ellentétek egyensúlyából fakadó törvényben, az „összeműködés”-ben, a „rendszer”-ben és az „élet”-et sem tekinti többé „műhely”-nek, ama versenydalt sem hallja, mely a szín elején még olyannyira lelkesítette. Mintha megfordultak volna a szerepek: Lucifer képviseli a pozitívumot, Ádám a tagadást. Ironikusan folytatja Lucifer: „Nézz hát egy percre szellemi szemekkel”. Mintha Ádám eddig nem azoknak nézett volna... És tovább: „És lásd a munkát, melyet létre hoznak, / Csakhogy nekünk ám s nem kicsiny magoknak”.

Azt Lucifer sem tagadja, hogy a londoni szín szereplői „munkát végeznek”, „létre hoznak” valamit, teremtenek, alkotnak. Az erre a szavaira csapó kórus erősíteni látszik Lucifer szavait: „Ma kell végezni, holnap késő, / Bár egypár ezredév után / Még mindig nem lesz kész a nagy mű (...) Kiket a reg új létre költ / A nagy művet kezdjék el újra”.

Az emberek alkotásai tehát — Lucifer szavai szerint — nem önmaguk javát szolgálják, voltaképpen nem is láthatják munkájuk végét, talán igazi értelmét sem, hiszen esetleg sósincs befejezés, csak újrakezdés. A történelem is, az emberi élet is: körforgáshoz hasonlítható, olyaténképpen, mint ahogy *Vörösmarty* szól róla a *Gondolatok a könyvtárban* című versében, vagy a *Csongor és Tünde* Éj-monológjában. A reformkor egyik alap gondolatát idézi Madách, a kelet-közép-európai romantikus irodalmak egyik — mítosz-szal érintkező — alapeszméjét. Az ember (vagy EMBER) prométheuszi szenvedése és heroizmusa a magyar (és általában a kelet-közép-európai) romantikának csak egyik témája, egyik jelképe. Prométheusz mítosza lelkesedéssel tölti el az írókat, sorsában látják megtestesülni az egyéni felszabadulási kísérleteket, egyén és közösség kozmikus méretű küzdelmét az ellenséges — égi — erővel, a föld igazi birtokba vételéért, az egyéniség szabad boldogulásáért. Am Prométheusz heroikus munkája sem feledtetheti el a másik hőrosz kilátástalannak tetsző, nem annyira kozmikus méretű, mint inkább történelmi dimenzióban látott-láttatott pályáját, Sziszifhoszét. Prométheusz sorsa azt sugallta, hogy érdemes küzdeni, az út végén — a sok szenvedés után — a dicsőség, a boldogság és a megszabadulás fényesedik. Sziszifhosz a történelem tanulságait tekinti át, és a véges és a végtelen viszonylagosságát hirdeti. Van út, de ennek az útnak nincsen vége; „bölcső s koporsó ugyanaz”, majd lényegében ugyanazokkal a szavakkal az idézet folytatásában: „Ma végzi, amit holnap kezd el...”

Ennek a gondolatnak a jegyében sorakoznak föl a londoni szín szereplői a „szín közepén tátongó sír” előtt, hogy Lucifer parancsára körültáncolják, beleúgorjanak. Szavaikból derül fény: mennyire Lucifer teremtményei ők, mennyire igazolják (vagy cáfolják) a cinikus realitást, valóban „nekünk” avagy „kicsiny magoknak” dolgoznak-e.

A megjelenített szereplők kétsorosaiból valóban a „halál komor ítélete” süvölt felénk; ám azt nem állíthatjuk teljes bizonyossággal, hogy a befejezés is. Inkább a kórus igéi visszhangzanak. Az első, a bábjátékos epigrammája sem céltalanul leélt élet dokumentuma. A komédiát (feltehetőleg saját élete komédiáját is) lejátszotta. A komédia mulattatott, tehát a komédiásnak sikere volt, tetszeni vágyott és tetszett is. Hogy közben maga nem mulatott, ez lehet egyéni tragédiája, de semmiképpen sem érvényteleníti sikerét. Talán nem elégítette ki a siker, talán belefáradhatott a siker hajhászába. Mégsem szabad a művész örök kétségeit, örök elégedetlenségét a néhány sorba belelátunk, bár attól teljesen függetlenül sem tudjuk gondolatainkat. A mérleg nem a negatívítás oldalára billen, a jól végzett munka örömeibe ürom vegyül ugyan, mégsem volt hiábavaló a fáradozás.

Mint ahogy a „korcsmáros”-é sem. Nem-dramai búcsúja, csak a legszükségesebbeket mondja, prózai szövegben sem lehetne másképpen szólni. Szavai mégis drámai súlyt kapnak azáltal, hogy az egyetemes búcsú kifejeződései. A köznapiság, a hétköznapi élet így kerül szó szerint jelentésénél távlatosabb „helyzet”-be, a korcsmáros teljesítette kötelességét, búcsúzik és búcsúztat. Im már nem igénylik a vendégek szolgálatait, „kiitta mindenik borát”, távozhatnak, akár örökre is.

Ugyanezen a szinten tartja Madách „a kis leány” kétsorosát is. Amit felvállalt a leányka, elvégezte. Ibolyáit eladta. Parányi monológja következő sorával már az elmúlást és újjászületést példázza: az új ibolyákról és a halálról van szó; megnyugvással és beletörődéssel tér a leányka a sírba, de annak bizonyosságával is, hogy csupán ő a múlandó, ibolyái újra teremnek. Goethe ezt másutt így fejezte ki: „A föld ismét létrehozta, Mit kezdettől létre hoz”. Madách kórusa pedig: „Mi már ma bemegy, holnap felkel!” S ettől a ponttól kezdve lendül át a szereplők gondolata az egyéni sors esetlenségéből az Egészét kifejező egyetemességbe.

Már a jövendőmondó cigányasszony elmereng a titkon: itt állunk a nagy utazás előtt, itt állunk a titok előtt, a megfejtés előtt, S nincsen merszünk szembe nézni a titokkal, a megfejtéssel. Rákényszerültünk az útra, de ugyanolyan vakon megyünk majd végig rajta, mint az életen. Inkább hiszünk kártyavetőt, tenyérszóoló cigányasszonyoknak, mint vállalkozuk a jövőnkkel való szembenézésre.

Lovel sorsában egyéni tragédiája kap feloldást. Evilági létében a kíméletlen tülekedésnek, a szabad verseny okozta kegyetlen csatának volt nem ke-

vésbé kíméletlen, nem kevésbé kegyetlen részese. Számára, s a világ számára, amit képviselt: a pénz volt a legfőbb érték. De új világba készül, új lehetőségek tárultak föl előtte. Majdnem az utópia világa. Olyan, amelyben „ingyen” hozzáfuthat valamihez, a „nyugalomhoz”. Ignác Rózsa jegyezte föl Sugár Károlyról: amikor kimondta az „ingyen” szót, mintha dicsfényt játszott volna körülötte. Hiszen az élettől, az életben még soha nem kapott semmit „ingyen”. S ezzel a tudattal lépi át földi élete kereteit, hittel vállalja a körtáncot, a végső pillanat immár nem rémíti el. Sőt, mintha a végső pillanatra várt volna egész — kíméletlen küzdelemmel teli — életében. Hiszen most „ingyen” jut a „nyugalom”-hoz. A megvásárolhatatlanhoz.

S ezt a gondolatot a „Munkás” folytatja. A munkás, aki lényegileg áll szemben Lovellel; aki áldozata a Lovel-féléknek, szenvedő részese annak a társadalomnak, amelynek használévezői a Lovel-félék. Mégis a nyugalmat keresi. Igaz, Lovel személyes tragédiájának feloldását reméli, a munkás pedig a tőle elszakadt és értelmetlennek vélt munka után; végső megbékélést. Szöveg szerint ugyan csak a heti fáradoimat akarja kipihenni; de éppen a haláltánc-jelleg engedi meg ama következtetést, hogy itt magasabb értelemmel bíró jelentéssel van dolgunk.

Egyén — osztály: mindegyik nyugalmat, békét vár. A tanuló pedig álmot. „Álmodtam szépet”: a londoni színpad szereplő négy tanuló boldog jelenét és szép jövőjét tervezi, „álmodja meg”. Am felzavarják őket álmukból, felzavarja őket a lehetőség, amely szorosan szabja ki pályájukat, a társadalom, a szokás, mely megtöri majd őket. Lucifer a gvárosokban mutatja meg a tanuló jövőbeli énjét. Nincs más hátra, mint az álom folytatása. Az élet álom lenne? Nem az. Még akkor sem, ha Calderon, Novalis és Vörösmarty ilyesfélét sugallna. Itt, a végső pillanatban lehet csak szó az álom folytatásáról; a nem-ismert tartományban valósulhat csak meg az álom, melyet társaival együtt a tanuló álmodott, a tanuló álma.

A katonai büszkén vitézkedett életében. Most már rá kell döbennie arra, hogy ez sem volt több a „hiúságok hiúságá”-nál; nincs reménye, hogy kikerülje sorsát, hogy érdemei (vélt érdemei) számításba jöjjenek; sem több, sem kevesebb a többenél, kit életében olyannyira lenézett.

A kéjhölgy is kénytelen szembenézni a nem-festett világgal. Kénytelen józanul gondolkodni. A szüntelen mámorban aligha gondolhatott arra, hogy létezik egy mámor nélküli világ. Az egyetlen olyan szereplő a kéjhölgy, akinek kétsorosra kérdőjellel záródik. Feltehetőleg nem azért, mert nála a legkiáltóbb a bizonytalanság; az ő kétségei a legerősebbek, ő sejtja a legkevésbé azt, ami következik. Még csak azt sem hihetjük, hogy az ő élete lett volna a legkevésbé értelmes. Az életöröm azonban az ő szavaiból árad talán a legnyíltabban, a leginkább önfeledten, s erre az életörömről csap rá a bizonytalanság: „jobb-e odalent?”. A bizonytalanság, de éri a derengő reménysugár is, amely áttöri a bizonytalanságot: lehet, hogy jobb odalent, talán nem is olyan nagyon rossz odalent.

Mindenesetre valószínűleg akkor járunk el helyesen, ha az egyes monológokat (kétsorosokat) nem pusztán önmagukban vizsgáljuk. Az egyik szereplő kétségeit a másik szereplő reménykedése ellensúlyozza. A kéjhölgy kérdésére a következő halálba térő, az elítélt válaszol. Ő sem a teljes bizonyosság tudatával. De legalább az őszinte és tiszta szemével. Sorsa Loveléhez kapcsolódik. Amit Lovelnek a céltalanán vált élet felcserélése jelent egy olyan világgal, amelyben valami, talán a legfontosabb, „ingyen” megkapható, azt az elítéltnak a jogtalanság világából való átlépés jelenti a megsejtett igazságosságba. Nem kevésbé utópisztikus az elítélt elképzelése —, mint Lovelé. Nem kevésbé tartozik az elképzelés, az álom birodalmába. Az elítélt azonban magabiztosan hisz, vagy szeretné hinni a „más törvényt”, amely bölcsebben és emberibben szabályozza a társadalmat, az együttélés feltételeit.

S végül a „nyegle” is leveti álarcát. Madách angol kortársa, a szintén ke-
serű és szintén józan Thackeray is ehhez hasonló kiábrándultsággal nézte a „hiúság vásárát”-t (regénye 1847—48-ban jelent meg folytatásokban), hős nélkül regény, írta az angol szerző műve címlapjára. S ebben az álarcosbálban, a hiúság vásárán mindegyik szereplő játssza a maga szerepét, hőst, katonát, boldog feleséget, reménytelen szerelmezt, gyárost és diákot. Egymásnak játszanak, önmagukat becsapva. Ezt ismeri föl a „nyegle”; éppen ő, aki

feltehetőleg tisztában van vele, hogy aprópénzre váltja föl a századok tapasztalataiból, „tudás”-ából származó ismereteit, immár nem a tudomány-nak, hanem a tudományból él. De most, a „tátongó sír” előtt döbbenet ismeri föl, hogy egymás rászédésében merültek ki az emberi kapcsolatok; hogy ezáltal a tudomány is, a tudós is önmagát alázza meg. Ádám görbe tükörben látta — a nyegle szavai révén — történelmét, alakváltozásait. Mindaz, mi kísérlet, életkudarc, eszmény és kétségbeesés volt számára, üzletté silányult, olcsó áruvá, karikatúrává. Mégis, a nép, a hitetlen tömeg csodára várva, kapkodja az árut. A rászédés sikerült. De csak az-e? Vajon nem él-e a tömegben valami őszinte hit a csodában? A hajdanvolt varázsában? Remény a hit után? Lucifer tárgyilagos szavaira nincs folytatás, hirtelen vágással más jelenet részesei leszünk. A tátongó sírnál nyilván —, mint minden szereplő — a nyegle is végiggondolja életét, s utolsóként maradva a sorban, végezve a búcsút, kimondja: „Most a valónál mind amulunk”. Értelmezhetjük úgy is e szavakat, mint a becsapottság érzésének kifejeződését. Elképzelhetjük azt is, hogy a való felfedezésének örömeivel cseng ki a jelenet. Erre utalna az *elámulunk* csodálkozást, meglepetést és talán némi örömet is magábanfoglaló jelentése. Minthogy kulcsszóval van dolgunk, lapozzuk föl a Czuczor—Fogarasi szótárat, amelynek első kötete 1862-ben látott napvilágot, tehát azt a nyelvi állapotot rögzítette (körülbelül), amely a Tragédia írásának idejében volt honos. Ott az „ámul” következő meghatározását lelhetjük: „Csudásnak, megfoghatatlannak látszó dolgon bámul, megáll az esze rajta és mintegy tátva marad a szája”. Az „ámulat” definíciója: „Az ész működését mintegy nélkülöző lelki állapot, melyet valamely csudás dolog általi meglepetés az ember egész valóján előidéz”. (I. k. 326. hasáb). Ez utóbbi irányban vág az „elámul” értelmezése is: „Egészen elmerül a bámulásba, csodálkozásba”, illetve az „elámulás”: „lelki állapot, merengés, midőn valaki elmerül a bámulásba, csodálkozásba.” (II. k. 1864. 79. hasáb).

A helyzet azt igényelné, hogy a „nyegle” magatartásába beleértjük a kétségbeesést, körülbelül olyan magatartást tulajdonítsunk neki, mint amelyet Vörösmarty *Tudósa* tanúsít akkor, amikor Csongor másodszor látja. Ehelyett inkább hamleti szituációba kerül: a tanácstalanság legalább oly mértékben jellemzi, mint a csodálkozás, a habozás legalább annyira, mint a felismerés okozta kábulat.

„Meghalni, — elszunnyadni, — semmi több; / S egy álom által elvégezni mind / A szív keservét, a test eredendő, / Természetes rázkódtatásait; / Oly cél, minőt óhajthat a kegyes. / Meghalni, — elszunnyadni, — és alunni! / Talán álmodni: — ez a bökkenő; / Mert hogy mi álmok jönnek a halálban / Ha majd leráztuk mind e földi bajt, / Ez visszadöbrent...” (Arany János fordítása.)

A nyegle nemcsak saját magatartását, reagálását jellemzi: „mind” elámulnak a világszínpad szereplői, csak épp a nyegle tudatosítja ezt. Lelkiállapotról van tehát szó, az önámításból ébred rá „mind” a valóra; arra, hogy talán álom következik, talán a nyugalom, talán a más törvény, s ki tudja, „jobb-e odalent?” A nyegle foglalja össze: most néznek szembe először a „való”-val, a végső pillanatban adatik meg a tisztánlátás, a világos önszemlélet, az ön-hitegetés nélküli várakozás. „Mind” a tátongó sírba tér, de egyik sem keserűen, éppen ellenkezőleg: majdnem megbékélve. Legalábbis elámulással. S ezzel az elámulással teljeseedik ki a kórus bevezető éneke: nem vesz el a harcban semmi. Hogy vesztetne el, mikor a sorsfordító, életet záró nagy pillanatban is képes a legkülönfélébb szerepet játszó, szerepben tetszelgő ember a ridegen józan önszemléletre, a kérdésre, az elámulásra, a csodálkozásra? Bármilyen legyen is az ember sorsa, bárhogy végződjék is dicső vagy dicsőtelen küzdelme, nemes vagy kába célért folytassa a harcat akár, méltósággal viseli azt, az elámulás hitével, naivitással, némi gyermeki rácsodálkozással, de nem teljesen reménytelenül.

Lucifert teremtményei cáfolják meg. Az ő lineáris vonalvezetése, mechanikus történetfelfogása, ill. evolucionizmusa törlik meg a való dialektikáján. Maguk a szereplők példázák szavaikkal az ellentmondások „egységét”. A kétsorosok is a tétel-ellentétel nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő, egymást magyarázó (értelmező) jellegét erősítik. A hiány és a teljesség, a rossz és a jó, az ébrenlét és az álom, a boldogtalanság okozta nyugtalanság és a nyugalom, a tudás hiú bizonyossága és (összefoglalólag) az

ámulás, az elámulás csodálkozást és bámulatot egyként rejtő-sugárzó derűs bizonytalansága között inganak ki a mondatok, amelyek egybeolvasva mégis a „kar” énekét festik alá. A reformkor még csakazértis hitte, hogy előbb a bölcső, majd a sír következik, az út a kettő között értelmes munkában telhet el, a hazáért, a népek hazájáért való fáradozásban. Madách Imre oly sok hívővel együtt tapasztalta a haza fáradozásainak „eredményét”, a népek hazájának, a nagyvilágnak nem gyászkonnyait, hanem szinte részvétlenségét. „Bölcső s koporsó ugyanaz” — írta le, de nem bölcs szkepszissel; „Ma végzi, amit holnap kezd el” — hirdette, de nem a reménytelenség beletörődésével. Még ebben a jelenetben is, mintegy vitatkozva az összes korábbi haláltáncfelfogással, azt remélte, hogy — mindennek ellenére, a „polgárodás” veszélyei ellenére, a szabadságharc leverése ellenére, az önhitetés ellenére — megadatott „mind”-nek, gyengének és erősnek, tudósnak és tudatlanoknak, a képesség, amelynek segítségével a csak kételkedni tudó csábításának ellentud állni: az, hogy a „való”-nál elámul. Az ember megőrzi gyermeki tekintetét. Éva a szerelem és a költészet „nemtő”-je mellett ezért hivatkozott teljes joggal az „ifjúság” nemtőjére.*

Fried István

* A monografikus elemzés majd más világirodalmi párhuzamokat is föltár. Pl. Bandelaire 1859-es Haláltánc című versét.



TARTALOM:

- 1 Kerényi Ferenc: Mérlegen a Madách-kutatás
- 5 Leblancné Kelemen Mária: Újabb adatok Madách Imre főbiztosi tevékenységéről, 1846-48
- 10 Praznovszky Mihály: Országgyűlési választások 1848. nyarán Nógrádban
- 16 Spátzay Hedvig: Madách Imre hadbíróági perének nyomában
- 27 Sótér István: A nógrádi Madách
- 34 P. Szabó Ernő: Madáchi pillanatok
- 41 Karácsondi Imre: Madách és a szülőföld
- 49 Szabó Károly: Férfi és nő: Madách Imre és Veres Pálné
- 53 Kelényi István: „Üdvöz légy szellemtestvér!”
- 58 Fried István: „... majd az élet korlátozza önmagát...”

*

A 23—26., 31., 48. és 64. oldalon Madách Imre saját kezű rajzai láthatók: Mária nővéreinek írott és rajzolt névnapi köszöntője, Madách tréfás önarcképei, A bölcsőtől a koporsóig, Jelenet egy házasságból, Tájrajz fantázia után, Grotteszk fejek I—II. (A reprodukciókat Vass Kálmán készítette, a rajzok eredetije az Országos Széchényi Könyvtár kéziratárában lelhetők fel.) A 13., 29., 45., 54. oldalon az alsósztrégovai kastélyt és templomot, illetve azok belső terét ábrázoló fotók (Kulcsár József munkái), a 35. oldalon Vilt Tibor szobrászművész (MTI fotó), a 37. oldalon Bálint Endre, a 39. oldalon Kass János Tragédia-illusztrációja látható (fotó: Buda László).

*

A folyóiratot tervezte és tipografizálta Lipták György.

A szerkesztő bizottság elnöke:

HORVÁTH ISTVÁN

A szerkesztő bizottság tagjai:

CSIK PÁL

FANCSIK JÁNOS

MOLNÁR PÁL

NÉMETH JÁNOS

RADÁCSI LÁSZLÓ

SZABÓ KÁROLY

TAMÁSKOVITS NÁNDOR

TÓTH ELEMÉR

A szerkesztőség tagjai:

BACSKÓ PIROSKA (cikk, tanulmány)

**KELEMEN GÁBOR (riport,
szociográfia)**

KOJNOK NÁNDOR (szépirodalom)

**PRAZNOVSZKY MIHÁLY
(hagyomány)**

CZINKE FERENC (művészet)

PÁL JÓZSEF szerkesztő (kөрkép)

Főszerkesztő: VÉGH MIKLÓS

Ára: 12 Ft

PALÓCFÖLD